

Anuario de Filosofía de la Música

2023-2024, páginas 11-17.

M^a Pilar Fontalba

Gonzalo Devesa

Conservatorio Superior de Música de Pamplona

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Nuevas aportaciones al repertorio oboístico, a través de la colaboración performativa entre compositor e intérprete, partiendo de la idea estético-musical de Louis Franz Aguirre.

Resumen:

De la estrecha colaboración entre compositor e intérprete se crea un repertorio que traspasa los límites previamente existentes. Es el caso de *Wemilere a Yemayá y Oshún* (dedicada a Yemayá, diosa del mar, protectora del hogar y Oshún, orisha del amor y la fertilidad). Es una obra para oboe solo y electrónica pregrabada escrita en 2017 por el compositor cubano Louis Franz Aguirre para la española Pilar Fontalba; obra que se relaciona, como gran parte de producción de Aguirre, con los rituales afrocubanos de la Santería. De hecho, un *Wemilere* es una fiesta; un ritual para honrar a los Orishas (dioses de la región afrocubana). Este trabajo inició un camino de investigación que ha derivado, en menos de siete años, en más de una decena de creaciones. En todas ellas se explora la técnica de la producción de voz simultáneamente al sonido del instrumento, produciendo una compleja variedad de sonoridades.

Palabras clave: Louis Franz Aguirre, oboe, repertorio nuevo, técnicas extendidas.

Abstract

From the collaboration between composer and performer, a repertoire, that transcends limits, is created. This is the case of *Wemilere a Yemayá and Oshún* (dedicated to Yemayá, goddess of the sea, protector of the home and Oshún, orisha of love and fertility). It is a work for solo oboe and pre-recorded electronics written in 2017 by the Cuban composer Louis Franz Aguirre for the Spanish Pilar Fontalba; work that is related, like much of Aguirre's production, to the Afro-Cuban rituals of Santería. In fact, a *Wemilere* is a celebration; a ritual to honor the Orishas (gods of the Afro-Cuban region). This work began a path of research that has led, in less than seven years, to more than a dozen creations. In all of them, the technique of voice production is explored simultaneously with the sound of the instrument, producing a complex variety of sounds.

Keywords: Louis Franz Aguirre, oboe, new repertoire, extended techniques.

ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Coordina

Marie Lavandera Piñero

Comité editorial

Aurelio Martínez Seco

Fernando Torner Feltrer

Francisco Bueno Camejo

Gonzalo Devesa Valera

Héctor Baena Izquierdo

José Luis Pozo Fajarnés

Manuel Real Tresgallo

Marie Lavandera Piñero

Rufino Salguero Rodríguez

Raúl Angulo Díaz

Todos los artículos publicados en este anuario han sido informados anónimamente por pares de evaluadores externos a la Fundación Gustavo Bueno. Véanse las normas para los autores en: <http://filosofiadela musica.es/afm/normas.htm>

<http://www.filosofiadela musica.es/afm>
anuario@filosofiadela musica.es

ISSN 2695-7906
Depósito legal: AS 00710-2020

Nuevas aportaciones al repertorio oboístico, a través de la colaboración performativa entre compositor e intérprete, partiendo de la idea estético-musical de Louis Franz Aguirre.

María del Pilar Fontalba

Conservatorio Superior de Música de Pamplona

Gonzalo Devesa

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

§1. Vida

Louis Franz Aguirre es un compositor, director de orquesta y violinista cubano nacido en Camagüey en 1968. Estudió en el Instituto Superior de Arte de La Habana y posteriormente realizó posgrados en Holanda y Dinamarca (*Master y Soloist class*). Fue director titular y artístico de la Sinfónica de Camagüey, así como director invitado de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba en La Habana y de la Orquesta Sinfónica de Santiago de Cuba. Ha recibido numerosas comisiones y premios por la calidad de sus composiciones, como el premio UNEAC (Unión de Compositores y Artistas de Cuba): Primer Premio por su *Concierto para Trío Clásico* en 1988, Primer Premio por Canto de Otoño en el Concurso de la Universidad de La Habana «Jornadas Martianas» (1989), Primer Premio UNEAC en música de cámara por la obra *Visiones* (1991), la Beca de la Fundación de Autores Española (2002), Comisión del *Statens Kunstfond* de Dinamarca

(2008), Primer Premio en el Concurso Martirano, *University of Illinois, USA* (2011). Recientemente, Aguirre ha sido distinguido con el prestigioso Premio Trienal del Danish State Arts Council. En la actualidad reside en Aalborg, ciudad danesa de la región de Jutlandia y trabaja íntegramente en la composición musical.¹

§2. Obra

En sus obras, Aguirre exhibe un singular lenguaje de fuerte carga expresiva y contenido intelectual. La cualidad dramática, riguroso principio de estructuración y alto nivel de virtuosismo, constituyen algunas constantes fundamentales de su creación; junto a un pensamiento multicultural y sintético de considerable alcance.

Louis Franz Aguirre es el más sugestivo y prolífico de los compositores cubanos de la diáspora de finales del siglo XX y principio del XXI. Su obra ofrece uno

1. Este apartado ha sido elaborado a partir de información facilitada para la ocasión por el propio compositor; Louis Franz Aguirre.

de los catálogos más fértiles y transgresores que se puedan contar en el ámbito estético afrocubano de la música académica occidental. Indefectiblemente multicultural y sobrecargado, el universo sonoro de Aguirre explora la esencia telúrica y brutal de las ceremonias rituales de la Santería y el Palo Monte, para ofrecernos experiencias acústicas de intensidad física y emocional sobrecogedoras. (Morales, 2011).

En su lenguaje se encuentran recursos, técnicas, sonoridades, corrientes estéticas y compositivas de diversas épocas y culturas, como influencias musicales europea, rusas y afro-latinoamericanas del siglo XX y la música clásica del sur de la India (karnática). Sin embargo, su identificación con la cultura religiosa afrocubana es su componente principal. El penetrante acercamiento al entorno subjetivo, ritual y religioso cubano de ascendencia africana que Aguirre propone en sus obras, constituye una de sus propuestas más transgresoras (Morales, 2010). Este compositor establece una especial relación con los intérpretes para los que escribe, basada en una forma de intersticio entendido como un espacio para las relaciones humanas con formas de intercambio diferentes a las vigentes o impuestas por el sistema. Los ejecutantes que se enfrentan a sus obras invierten un tiempo, esfuerzo y energía excepcionales, ya que además de ejecutar su instrumento, deben coordinar acciones simultáneas con su voz y su cuerpo. Este aspecto es una de sus mayores señas de identidad, a la que él ha denominado: *monodrama instrumental*.

§3. *Wemilere a Yamayá y Oshún*

La idea de componer para oboe solo surge del encuentro entre el compositor y la oboísta Pilar Fontalba en el preestreno de una sección, en concre-

to de la número 3, de su ópera-sainete *Yo, el Supremo*. El colectivo madrileño Neopercusión celebraba sus 20 años de trayectoria en los Teatros del Canal interpretando obras de José María Sánchez Verdú y Aguirre. Para la ocasión, el compositor acudió a los ensayos de su obra, y quedó fascinado de las posibilidades sonoras del oboe, ya que su intérprete podía ejecutar las texturas que él había restringido exclusivamente al clarinete, saxo y flauta. Se trataba de tocar multifónicos enriquecidos simultáneamente con la emisión de la propia voz del instrumentista, que apoya la nota base de los acordes. Sin embargo, la voz no estaba prevista para el oboe, pero fue añadida por mutuo acuerdo entre compositor y oboísta antes del estreno.

De este primer acercamiento surgió *Wemilere a Yamayá y Oshún*, una pieza para oboe amplificado solo y electrónica pregrabada en forma de «monodrama instrumental» donde el ejecutante usa todo su cuerpo y voz, e incluso hasta los tobillos y muñecas, que en esta obra tiene rodeados con cascabeles que se mueven con el ajetreo natural del músico durante toda la ejecución. Esto es una referencia directa al tambor batá lyá, el más grande de los tres, al que se le cuelgan cascabeles y campanas que resuenan durante su ejecución. Una manera de ver al intérprete transformado en tambor humano resonante.

La pieza sigue dos de los conceptos básicos de Aguirre como compositor: el «monodrama instrumental» y la actuación del músico como hechicero. El resultado es una obra litúrgica sobre aquello que el creador llama la verdadera metafísica del rito, tejiendo un círculo acerca de varias vivencias existenciales y transformando así el escenario en todo un ritual. Para Aguirre supone una posible reconceptualización del precepto de Klee: «...no hacer lo visible, sino hacer visible...» (Aguirre, 2017).

En cuanto al concepto *Wemilere*. Este hace referencia a una fiesta o ritual para honrar a los Orishas (Dioses de la religión afrocubana). Una parte muy importante del *Wemilere*, o ceremonia para los dioses, es cuando llega la celebrada Orisha, baja a la tierra y toma posesión de uno o varios sacerdotes / sacerdotisas que participan en el ritual. «Es este momento tan especial lo que me interesa principalmente, por la energía colosal y las acciones extremas que una persona es capaz de realizar mientras se encuentra en un estado de conciencia alterado místico: el trance» (Aguirre, 2017).

Por otra parte, la electrónica proviene del toque original de los tambores batá a los Orishas, y la intención es permitir a la audiencia experimentar la forma en que una persona, en instante de gran espiritualidad (representada en este caso por el oboísta) percibe la realidad durante esos momentos de trance. Al mismo tiempo, el intérprete / hechicero actúa como el medio a través del cual el Orisha «habla». La voz es como una capa más, como un estrato más en la concepción de la micro-orquestación, desde el punto de vista técnico de la composición, aunque ello deriva de un aspecto ceremonial. En este caso la obra es un ritual, lo que sucede en la cabeza de una sacerdotisa en estado de posesión y trance, donde los dioses y ancestros hablan por ella. La voz tiene un papel primordial por el color y la densidad que aporta al doblar con el instrumento; es como un intento por explotar, superar los límites humanos, pero aún está contenido dentro del cuerpo y pasa por dentro del instrumento. Es una posesión sobre otra posesión, son acciones forzadas, abigarradas, estridentes, brutales... Lo abigarrado es un concepto que en Latinoamérica está asociado al llamado barroco latinoamericano o barroco de Indias. El barroco europeo, se traslada

el Nuevo Mundo, donde será alterado y «profanado» con la presencia de nuevos elementos culturales propios de las distintas realidades americanas. El barroco latinoamericano, fruto de un mestizaje cultural que se produce al margen de los cánones establecidos por el orden colonial, se convirtió en la manera de expresión por excelencia del arte del Nuevo Mundo. Ejemplos muy visibles los encontramos en sus catedrales, en novelas como las de Lezama, Carpentier, Severo Sarduy, etc. La obra de Aguirre puede considerarse como una especie de crisol multicultural que aprehende y transforma elementos de África, India, Europa, y de su lugar de origen, el Caribe. Su obra no está exenta de este abigarramiento desbordado, y del «exceso» constante de la historia del arte latinoamericano. Si nos acercamos al concepto de lo barroco como un sistema cultural en cuyo seno se cruzan varios componentes formales en contextos históricos determinados, estamos de alguna forma tocando características esenciales en la obra de Aguirre. Donde lo abigarrado está llevado a los límites de lo humano, es parte de esa expresión de trance y posesión, en la que el compositor nos quiere sumergir. Compárese el concepto de lo abigarrado descrito por Juan Cárdenas en su libro sobre la Ligereza (2024): «es adentrarse en una zona de conflicto donde nada está resuelto, donde la mezcla nunca se estabiliza en armonía tranquilizadora. (...) es proliferación, derroche...» Y gracias al uso de la voz, el efecto físico es aún mayor, y lleva a lo que Aguirre llama el intérprete/brujo. Esto, además de los gestos faciales naturales producidos al tocar el oboe, transforman el rostro y la respiración hacia un estado de ansiedad aún mayor por el uso de la voz, creando más realismo en la idea del monodrama-trance, y una idea de éxtasis.

Mi obra nace de un acto mágico, un ebbó. Y éste es un hecho que el intérprete muchas veces desconoce. Pero lo que no puede ignorar aun desde su desconocimiento de los ritos, es esa fuerza del Mpungo que lo impulsa y le lleva a hacer cosas que están casi fuera de los límites de lo humano. Y es en este momento mágico, cuando el intérprete/brujo llega al estado de “posesión”, y donde tiempo y espacio desaparecen durante la ejecución de la partitura/ebbó. Es éste el instante donde la obra/ebbó/rito se transforma en una manifestación de la preocupación por preservar la vida y de la voluntad de vivir. [...] Es una forma de activar las energías cósmicas que son la base conceptual de la Santería: el ebbó y el aché. El acto de la composición queda así transformado en una forma personal de ebbó (Aguirre, 2017, p. 6).

Wemilere a Yamayá y Oshún fue estrenada en su primera versión en Dinamarca en julio de 2017, dentro del Ny Musik Festival. Posteriormente, su segunda versión, en el Museo de Arte Contemporáneo de Nordjylland en noviembre del mismo año. La tercera versión fue llevada a escena en agosto de 2018 en la Sala Falla PCGR, Granada, dentro del Congreso de IDRS (International Double Reed Society). La versión final de la obra forma parte del disco Fontalba, P. (2022).²

§4. Escritura

La escritura más innovadora de *Wemilere* es la que incluye la técnica de la interpretación y canto simultáneo creando una compleja textura nunca antes compuesta para este instrumento. La voz aparece por primera vez en las partituras para oboe solo en los años 70 del Siglo XX gracias a las experimentaciones instrumentales de compositores como Vinko Globokar, Heinz Holliger, Mauricio Kagel o Toru Takemitsu y posteriormente reaparece en la segunda década

del siglo XXI con Samir Odeh-Tamimi, Toshio Hosokawa, Juan José Eslava, José Manuel López López, Louis Franz Aguirre y José María Sánchez Verdú, pero ya no como elemento teatral sino buscando la descomposición e interacción del sonido como elemento físico.

En la obra de Kagel *Atem für einen Bläser* (1969-1970) se exige al intérprete cantar mientras toca un trino, trémolo, *frullato*, *glissando* o vibrato. En *Cardiophonie* (1971) de Holliger hay que cantar y acompañar a la voz con ruidos de llaves, cantar con trino de sonido del instrumento sin caña a modo de trompeta, variar el color con vocalizaciones simultáneas a la vibración del instrumento sin caña, con una nota tenida, hacer ruido de dientes y voz grave tenidos con variación amplia y rápida de dinámica, tocar multifónicos tenidos y, posteriormente, trinados con variación de la voz a modo de espasmos mientras la mano derecha ejecuta percusión corporal...

En *Distance avec ou sans Shō* (1972), Takemitsu lleva la voz y el instrumento hasta registros extremos. Ya en el segundo periodo en el que se encuentra la técnica descrita, Odeh-Tamimi: *Barkál* (2011) incluye la afinación microtonal en voz y en instrumento y Hosokawa: *Three Essays* (2016) *overblow* en el oboe (Fontalba, 2020). Pero, sin embargo, Aguirre en su *Wemilere* crea texturas sonoras aún más complejas combinando simultáneamente varios de los recursos mencionados. Estos se puede resumir en los siguientes (ver ilustraciones).

§5. Interpretación

La idea del compositor es obtener un timbre compacto y rico con la acción simultánea de varios factores como *shake* (vibrato amplio), *frullato*, multifónicos, pasajes rápidos, etc. sumados además a la voz y en una dinámica general de *fff*, lo que exige una cantidad de aire

2. *Tempo* [CD]. Madrid: Cezanne. www.youtube.com/watch?v=Ybr-cvzSZaM

Ilustración 1. Oboe frullato y doble trino en registro extremo, con voz al unísono.

Ilustración 2. La voz canta la nota base de los multifónicos.

Ilustración 3. La voz canta la nota base de un multifónico con shake.

Ilustración 4. La voz canta la nota base de un trémolo de multifónicos.

Ilustración 5. Trino, trémolo y frullato con voz al unísono.

Ilustración 6. Oboe pasaje rápido en frullato y distorsionado, y voz en glissando (esto aparece en la primera versión de la obra del 2017, cancelado en la revisión del 2019).

elevada y a gran velocidad. El *frullato* puede suponer un exceso de aire que llega a la caña, pero no encuentra salida por ésta y debe ser expulsado dejando alguna ligera apertura de los músculos labiales que conforman la embocadura. Si además se añade la voz y todo ello en una dinámica *fff*, la energía que supone para el instrumentista es muy elevada. Esta situación física al límite de lo humanamente posible es compatible con la idea de Aguirre, que quiere que la intérprete se deforme, muestre apariencia de estar poseída, y experimente un «devenir casi animal con una serie de transformaciones que lo funden al contorno del rito, y que lo convierten en un objeto ritual en sí mismo» (Aguirre, 2017, p.6).

La ejecución de la obra extrae a la intérprete del medio terrenal para transformarla en el brujo que conjura las fuerzas incontrolables del universo. La ejecutante se ve así sometida a la acción de fuerzas invisibles que le producen desgarradoras transmutaciones durante el acto interpretativo, recreando de esta forma una brutal experiencia mística. Si bien, a pesar de que para la versión final se ha recortado 3 minutos respecto a la original, la partitura es muy exigente y supone un gran esfuerzo físico y un reto para el intérprete, que debe someterse a una intensa preparación mental y física para la ejecución. El trance al que se aproxima el músico puede derivar en mareos y malestar, e incluso debe cuidarse de no perder el control durante la ejecución.

En cuanto al repertorio, posteriormente a *Wemilere*, Louis Franz Aguirre

ha compuesto para Pilar Fontalba, los siguientes trabajos:

– *Oriki a Obbatalá*, para oboe y fagot (Igbodú Edition 174).³

– *What I'll play for the furies when I see them again*. Anthology for solo oboe (Igbodú Edition 186).⁴

– *Ikolé II (for solo singing oboe)* para Pilar Fontalba (Igbodú Edition 192).⁵

– *Nsambi Ndiganga II* (Igbodú Edition 204).⁶

Referencias bibliográficas

- Aguirre, L. F. (2017). Arqueología del rito en la música de Louis Aguirre. Espacio Sonoro. *Revista de música actual* (43).
- Fontalba, P (2020). *La evolución de la técnica de interpretación y canto simultáneo en el repertorio para oboe solo*. TFM. UNIR.
- Morales Flores, I. C. (2011). La obra compositiva de Louis Aguirre. Una inusual confluencia sonora de ritos y culturas. *Cuadernos de música* (18): 117–139.

Bibliografía

- Benade, A. H., y Scott, J. T. (2012). *Fundamentals of Musical Acoustics* (2a ed.). New York: Courier Corporation, Dover Publications, Inc.
- Benade, H., y Hoerkje, P. (n.d.). *Vocal effects in wind instrument regeneration*. Department of Physics, Case Western Reserve University, Cleveland, OH, USA.
- Boulez, P. (2018). *Music Lessons*. The collège de France Lectures. Jonathan Dunsby (ed.); UK: Faber&Faber.

3. Pieza escrita para Pilar Fontalba y Ramiro García con fondos procedentes de Cintas Foundation y Danish Statens Kunstfond. Estrenada por los dedicatarios de la partitura en Utzon Centre Aalborg dentro del Snow Mask Festival (2021). Grabada en los estudios Cezanne para el álbum *KON* (Madrid, 2023). <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1E4F4aZblr7er9>

4. Encargado y escrito para Pilar Fontalba

5. Estrenada por Fontalba en Radhus i Norresundby en la programación del Snow Mask Festival 2022.

6. Última creación. Trío para oboe, clarinete y fagot dedicado a Pilar Fontalba, Horia Dumitrache (1977. Solista de clarinete especializado en repertorio contemporáneo) y Ramiro García (1980. Solista de fagot español especializado en repertorio contemporáneo). Estrenada en el Festival *OpenDays* de Aalborg (Dinamarca) el 22 de septiembre de 2024.

- Chenna, A. y Salmi, M. (1994). *Manuale dell'oboe contemporaneo*. Italia: Rugginenti.
- Holliger, H. (1972). *Pro Musica Nova: Studies for Playing Avant-Garde Music for the Oboe*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Salter, G. (2018). *Understanding the Oboe reed*. UK: Bearsden Music.
- Post, N. (1982). Monophonic sound resources for the Oboe. *Interface*, 7 (2): 32-47.
- Post, N. (1984). Monophonic sound resources for the Oboe. *Interface*, 7 (3): 16-30.
- Quantz, J. J. (2004). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Kassel: Bärenreiter.
- Urquieta, J. L. (2020). *Revisión y actualización de las sonoridades eólicas en el oboe. Aplicación práctica en la creación e interpretación*. (Trabajo Fin de Máster, no publicado). Conservatorio Superior de Aragón.
- Veale, P. & Mahnkopf, C. (2001). *The Techniques of Oboe Playing* (2a. Ed.). Kassel, Basel, London, New York, Praga: Bärenreiter.